

整體觀照——

從視知覺試探書寫藝術的創變概念

詹坤艋

壹、前言

旅法學者熊秉明先生認為：「書法是中華文化核心的核心」，主要的意思是：文化的核心是哲學，而核心的核心是書法。

書法藝術作為文化核心的核心，熊氏所困擾擔心的是：

「我們並未能充分認識，未能從理論上作批判和分析」（熊秉明，1995，23—26）。

書法是實用性或藝術性，筆者以為書法是實用性與藝術性的綜合體，就像太極圖的黑、白或量子力學的波、粒二象一般；不同視點有時黑有時白，有時波有時粒的物象。

書法單稱藝術或書法不是藝術，存在對藝術及社會大環境的認知，沒有對錯的問題，只有在面對社會3C、AI產品洶湧的衝擊後能否存續的問題。

因此面對書法發展，態度非常重要，首先應了解書法的本質：書法具有實用的因子，可辨識的文字是藝術創作底線，也是書法藝術品類奠定的特質，越過這個底線，藝術品類奠定的特質不存在，就沒有書法這項藝術類別；不可辨識的筆墨書寫就是抽象繪畫，我們尊重抽象繪畫創作表現，但不能以抽象繪畫替代書法創作。抽象繪畫是抽象繪畫，繪畫不是書法，

書法也不是繪畫，繪畫可以引入書法形質，書法也可以納進繪畫空間表現，兩者的藝術內涵相通互用而藝術品類畢竟不同。

本文以歷代書畫論述對映西方理論，藉由筆者對書法理解心得及作品分享，盼能對熊秉明先生「未能從理論上作批判和分析」試探性的回應。

貳、整體釋義

一、格式塔心裡學（Gestalt psychology）又名完形心理學。格式塔是德文「Gestalt」一詞的音譯，原意是「形態」或「構成」。

格式塔心裡學將整體視為有機體，雖由各個部分組成，但它不等於

部分之和，而是大於部分之和，並且認為整體先於部分並決定部分的性質，這就是所謂「格式塔質」。

格式塔心裡學美學以完形心理學為基礎，系統深入美學和藝術問題，並有重大理論貢獻的，首推魯道夫·安海姆（Rudolf Arnheim），1904出生於德國，1946入籍美國，是當代心理學家、美學家。

其美學思想構築於知覺結構說，安海姆從完形心理學出發，認為審美知覺本身顯示出一種整體性、統一性的結構，情感和意義滲透在這整體性、統一性的結構中，知覺結構就是審美體驗的基礎。

安海姆認為知覺結構就是一種特殊「力」的結構，亦即對力的感受結構。首先，審美體驗是從活躍在結構及周圍力的位置、強度、方向，來刺激我們的感官，就造成他們的表現性。

其次審美體驗中的力是一種「具有傾向性的張力」，這一種「張力」並不是真實存在的物理力及由此引起的運動。而是人們在知覺某種特定的形象時，所感知到的力；它具有擴張、縮收、衝突和降落、前進、後退等基本性質。而張力結構是由知覺對象本身的結構骨架決定的。認為審美的對象都具有一種客觀的結構骨架，為美的欣賞與創造提供一個堅實的基礎。（參李醒塵2000.P593—596）

書法的章法亦稱結構，自古以來即被視為有機體。

北宋大文豪蘇東坡在其「論書」開張明義，即揭示：

「書必有神、氣、骨、肉、血，五者闕一，不為成書也。」

孫過庭書譜所謂：

「一點成一字之規，一字乃終

篇之準」

包世臣在藝舟雙楫「述書下」，所提大小九宮，認為

「中宮必須統攝上下四旁八宮，八宮亦必須具有拱揖朝向之勢，其俯仰映帶，奇趣橫生。」

書法的章法結構為群集有機的組合，令人玩味處即在於整體統攝部份，部份亦影響整體。

書法的整體性，東方及西方均視為有機的。

整體可分為：

1.空間的：書法結構在空間以完整姿態出現，既無殘缺，又不偏頗。

2.時間的：書法結構的虛實映帶中，在時間上是以完整的動態出現即不傾斜，又不中斷。

空間的完整可表現書法的靜態美，時間的完整則表現書法的動態

美，從藝術理論上所謂的「量感」要在空間的靜態美中去發現，而「質感」則要在時間的動態美中去完成。

(參虞君質1981.P57)

所以書法具有「質」、「量」兼具的整體性。

二、整體的表現——張猛龍碑額為例



張猛龍碑碑額全名稱：魯郡太守

張府君清頌碑。金石萃編載：碑高八尺四寸，寬三尺七寸。立於北魏正光三年（522）正月，目前存於山東曲阜孔廟。北魏正是佛教盛行時期，張猛

龍當時力排宗教迷信，獨設學校，宣揚儒家思想，以孔學提振德教。當時之人讚揚張猛龍所作清頌記。

此碑是北魏碑刻中的名品，用筆沉著痛快，整煉方折如斷金切玉，書法瀟灑古淡，奇正相生。

它的碑額三行十二字，方筆稜角森然，它的結字我們可以看出：

不單單著眼於一個單字的平衡，而是考慮上下左右的關係，亦即從整體去衡量單字的左傾或右倒，很少有四平八穩的，在字與字、行與行之間，相互映帶襯托，動態中遷就避讓取得穩定，整體的感覺是既平衡和諧又生動活潑。

參、視覺線 (visual lines)

一、視覺認知

日常的視覺不是照相機單純視覺紀錄或感覺的視覺，被動的接受。

視覺認知具有推論與判斷等主動

的探索。亦即知覺具有取捨、整理、補充等主動作用，知覺即是思考，推論即直覺，觀察即能發明。

英國藝術史學家與藝術理論家貢布里希 E. H. GOMBRICH 認為：

要觀察正確與深入需要知識支撐，好比要觀看岩石，必須具備地質學的常識，讓知識印證地質現況，否則視覺沒有有重點與方向。

一般書畫家家很難擺脫傳統的影響，面對書畫稿、碑帖，學習前人的處方，筆墨設色等技法，依法配製叫做製作 (MAKING)，少數書畫家發現傳統模式以外種種可供表現，便會放棄傳統處方，依眼前的知覺來書寫表現傳達稱為匹配 (MATCHING)，先有製作才有匹配，可知先有傳統才有創新。

二、視覺線 (visual lines) ——

視覺的動態軌跡

書法點線書寫筆鋒運行的脈絡，

通常有固定合理的視覺線〈visual lines〉。映帶所造成的書法空間性、順序性的墨跡，能產生某方向的力。也稱好的連續。用書法的術語即是映帶亦稱行氣。

書法的線性藝術特徵相當明確，透過視知覺，線條指引視覺路徑，使人產生感知。

如分。(圖1)實畫處乃筆在紙上運動的軌跡，虛線為筆懸浮空中的路徑。虛實之間有如太極拳連續不斷



圖1 分

如妙。(圖2)筆墨在紙上運動的墨跡，知覺能產生運動的力。

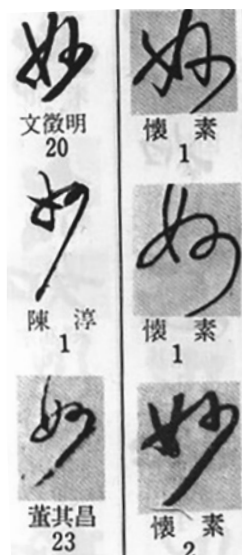


圖2 妙

黃庭堅

《李白憶舊遊詩卷》局部(圖3)

第一行我們從視覺的感知，它不像「分」字點畫分離，但從單字與單字之間，其墨蹟的連續組構中，就一整行觀之，可以感知它的行氣不是垂直線，而是具有動勢的曲線。

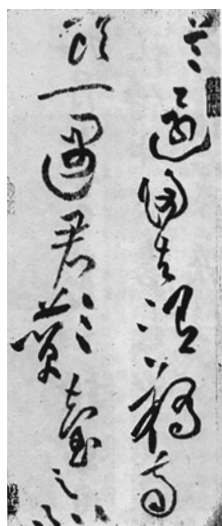


圖3 黃庭堅
《李白憶舊遊詩卷》局部

有機體的進化過程中，知覺是從結構最突出的點開始，整體性的結構特徵才是視知覺搜尋的主要目標。造型便是吸引眼睛重要的特質之一。

如(圖4)，鶴舞。

外延的兩直線誇張的指向紙幅右上、下角，而且互相呼應著，與中段筆畫組架建構圓的切線造形，切線左邊凸起處，密集的筆畫書寫，款識同時融入主文虛白處增強中段密集的重度及上下伸展增添虛白空間的變化。

整體結構左黑右白、左重右輕，誇張曲線的動勢張力抵銷右邊的重度，取得整體的均衡。



圖4 鶴舞



圖6 杜甫《贈花卿》



圖5 張繼《楓橋夜泊》

傳統創作上，所要表現的作品全體的均衡，是由許許多多均衡的小中心點來構成，形成「同質性」(homogeneity) 或「無音色性」(atonal)，單字結構自身諸要件的綿密組織取代基本的「結構之基調」(李長俊·1985·33)

當我們著眼大處，改變同質性，參以賦格fuge的音樂創作方式，由墨蹟的用筆輕重來貫穿「結構基調」，使行氣的律動既可獨立成行、又可重疊、改變，並能和諧不衝突，顯然視覺的知覺在行氣塑造中，豐富了行

間，律動的張力勝過傳統兩行直勢對稱的僵直。

如(圖5)，張繼《楓橋夜泊》。

如(圖6)，杜甫《贈花卿》。

字形的大小透過誇張、律動、連綿、映帶、暗示，圈繞餘白及由忽隱忽現的長線，形塑斷續的切線，顯露張力支撐整體。

如(圖7)，懷素《自敘帖》語速句。

本作品運用群化原理，上段行一、二交錯的曲線造形連結下段用點的構成來產出動勢的變化，線條則以

穿透、重疊等增加空間的交錯。

肆、如畫——造形即內容

書譜云：

復有龍蛇雲霧之流，龜鶴花英之類，乍圖真於率爾，或寫瑞於當年；巧設丹青，工虧翰墨，異夫楷式，非所詳焉。

巧設丹青，工虧翰墨，孫過庭對於任意摩擬物象或附會描繪祥瑞，技巧雖然貼近繪畫，操作上疏離書法，不符合規範，這種畫出來的字不苟同。



圖7 懷素《自敘帖》

可見書法和繪畫，表象、形式上還是有所區隔。

如畫的書法概念，指和繪畫在性格上共通的空間、內容、表現、形式，亦即美的表現要素。

一、西方繪畫的借鏡

韓瑞屈·沃夫林 (Heinrich Wölfflin)
在藝術史的原則一書中，歸納繪畫形式表現五種概念：

1. 線性到繪畫性的發展
 2. 從平面性到後退性
 3. 閉鎖形式到開放形式
 4. 從多樣性到統合性的發展
 5. 題材的絕對清晰到相對清晰
- 敘明繪畫的概念從從觸覺的、造型的演化到純視覺的性質。

線性繪畫發展盛行於十六世紀，線條指引眼睛認知的路徑，強調物象、事務間的界線，表現與事物合

而為一。簡而言之，線性繪畫著重物象本身，由外在的線條去分辨，與背景是分離的，主題是主題，背景是背景，背景襯托物象，兩者界線清楚，反之，繪畫性發展於十七世紀，聚焦於事務的整體動感，拋棄可觸知的設計，不再追求連續的外圍線，強調動態、變化、團塊、融合，把體積和輪郭合而為一，從本來模樣中訴諸眼睛，自求解放。

古典文藝復興的藝術，形式簡化成一系列的平面，巴洛克藝術則重視深度；空間的平面性後退，可供應用不同的表現模式出現。從完整的個體構成，古典與鬆散的巴洛克藝術相較，前者封閉、固定物象，後者表現動態繼續發展的開放性。封閉式是讓各部分的和諧相處而達到統一，開放式則用一個主題聯結部分或各部分的要素串接隸屬於沒有約束性的事務達到統合。

十六世紀繪畫表現事物的真相，題材絕對清晰，十七世紀表現事務的外貌，主題不是唯一描繪目的，結構、光線、色彩等的功能不限於界定形式，它們有獨自的生命，因此不得不捨棄部分的絕對清晰，從事務的整體外貌，相對清晰較有非造型的特質

十七世紀西方追求逼真及新的美感，線條解構了，變動的團塊浮現了；概念上從觸覺的、造型的轉化到視覺性質，依循一條自然法則。從構築性到反構築性，從嚴格遵循法則到自由順應法則。（參曾雅雲譯 1998P26-74）

二、書法視覺的內在繪畫性格——

動勢、深度為例

抽象的文字，不是繪畫；整體的有機質性通於繪畫，視覺的映帶、行氣、律動：等內在形式特徵與繪畫的連貫、清晰、可觸摸的、動感：等具

有美的共同形式特徵。

清·劉熙載在書概云：

東坡論吳道子畫「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」。推之於書，但尚法度與豪放，而無新意與妙理，未矣。

審視書法若從視知覺的角度，去構築章法形式，能多一分自我書寫藝術的表現，少一分格式化的書寫慣性，可為書法引入新的勝境。

1、動勢

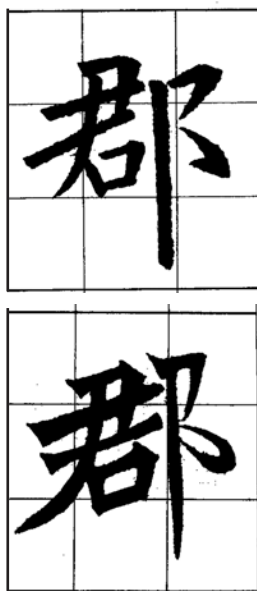
(1)外在擺盪的動勢

上「郡」字，平正、高雅、肅穆，表情內斂安靜。

下「郡」字張猛龍碑，左撇的擺盪，一面加寬底部，增進字形的穩定，同時帶動上下中心軸線的傾斜，約略向右下傾斜7度，即時鐘十一點二十七分的位置。

觸發視覺動感的積極搜尋，同時

字的外形，左右軸線由左下向右上欹斜，把左撇的粗獷化成視覺上升活潑的導引線。整體感覺是動態的。

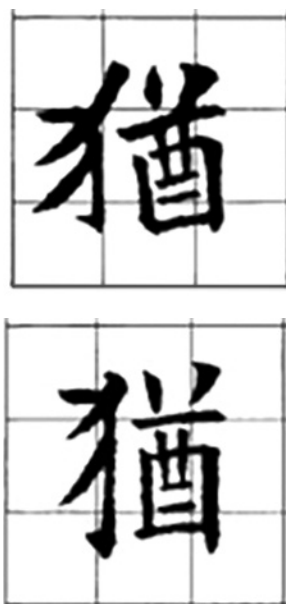


(2)欹側

傾斜是最容易察知的動感。

張猛龍碑（上圖）經常把全字形

或左、右部首的體勢左傾，呈動態設計，促使視覺動感繃緊，整體的重量以一角來支撐。均衡中充滿蓄勢待發的動感。如例字：「猶」。（歐書下圖）



(3)不正之正——內在動感

安海姆結構力場認為：從垂直線或水平線稍離的細長之形，就會被強而有力之構造地圖上的力場所吸引，而發生運動方向性，對角線亦具有這種力場。（參王秀雄1997.P227）

歐書力線主軸上段向左偏離，使中心有由上向下移動的運動路徑。張猛龍碑力線主軸下段向右偏離，使中心移動的運動路徑變成由下向上。如「靈」。



戈守智論「頂載」有正勢與側勢，戴之正勢：所謂「長短疏密，極意作態，便覺字勢峭拔」，戴之側勢：所謂「正看時欲其上下皆正，使

無偏側之形，旁看時，欲其玲瓏松秀，而見結構之巧」（參戈守智1987. P100）。

說明了由上而下或由下而上力線主軸在視知覺上所呈現動感的妙處。

(4) 計白當黑餘白的虛實

字的結構與章法佈局，應有疏密虛實，避開平板、整齊劃一，要有起伏、對比，從既矛盾又和諧中獲取藝術情趣。

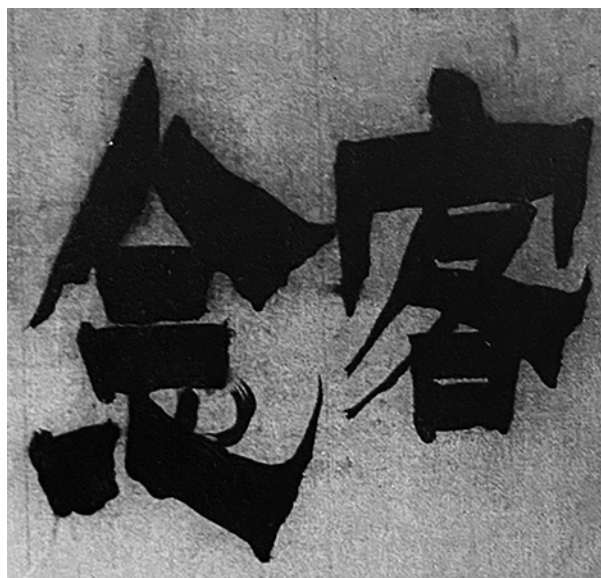
清代書家鄧石如說：

「字畫疏處可使走馬，密處不使透風，常計白當黑，奇趣乃出。」

初學書法時，注意力都放在黑墨筆畫上，著眼細微處而忽略大局。殊不知留白的空間與黑色的線條，同等重要；一件作品除了字的結構外，也要考量留白處，注意黑與白的布局，才能疏密有致，達到平衡。

如圖，金農書法「耶」（劉建平1996圖43）

中間雙拼的兩部首合圍密閉的餘白，其圖如兩山之間的「一線天」形象，圖地可以反轉，張力外溢到兩個部首所圍的白，造形無一相同，破除我們習以為常的均間概念，剪裁這個單字，無疑的它可以是現代書法，也是相當精彩的抽象繪畫。



隸書的行氣以橫向為軸，再如金農隸書篇，橫向的行間兩單字之間餘白也能構築詩情詩景的想像空間。

（劉建平1996圖291）

若以趙之謙書法，如右圖對聯局部。（齊淵2005卜P95）

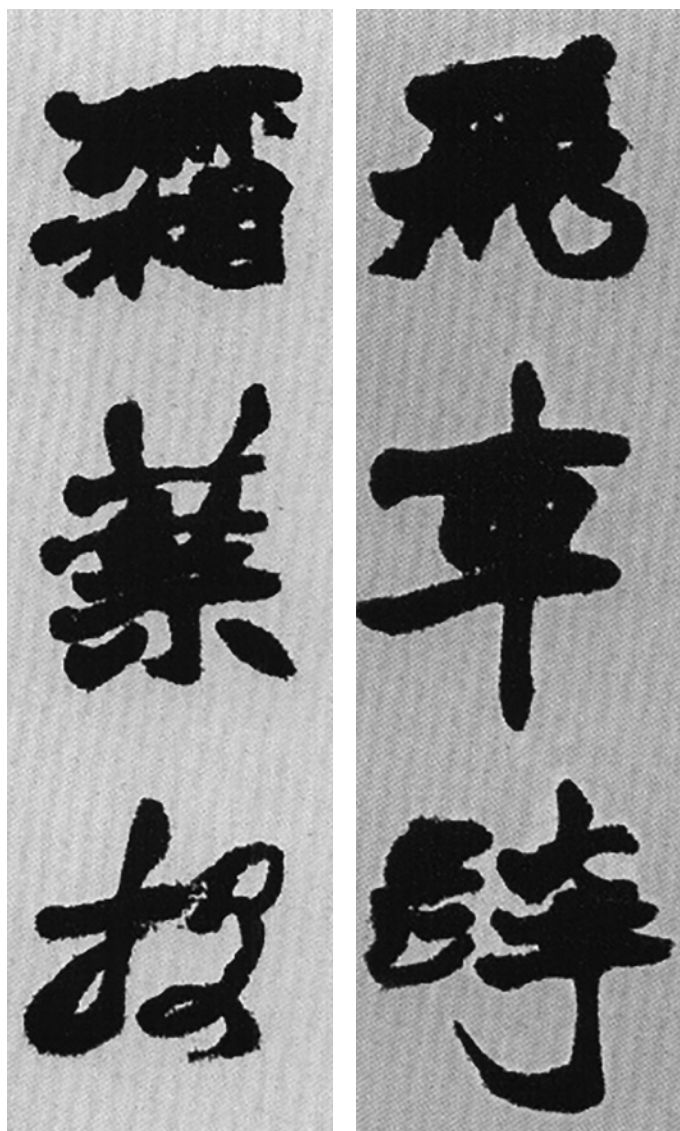
黑體圍繞的白也具有圖的性格，以飛、車兩字為例，其密集處僅剩

小白點兩三處，有如黑暗中以探照光，搜尋到深山中小飛鼠眼睛散發的光芒，讓人玩味的形式意味，雋詠無限。

計白當黑，馬諦斯一幅裸女作品，主題「裸女」變餘白的處理手法，翻轉對主題描繪的概念，視覺效果的張力令人叫絕。

惲格南田畫跋云：
「古人用心在無筆墨處，今人用心在有筆墨處」

無筆墨處指的是「地」，即背景；有筆墨處指的是「圖」，也就是主題。可見「地」的處理，最重要也最容易被忽略的。



如左圖

主文「海為龍世界，雲是鶴家鄉」

不背離書寫的時間、空間要素：規律與秩序，納入留白概念，在傳統的可讀性外又不失現代感的視覺性。

書法的計白當黑，從整體的環顧，圖地反轉可以令人耳目一新。

如圖左主文寒雨和款識中間的留白有大鳥展翅的想像。

如圖左主文飄飄何所似，圈繞的



白，詩一樣想像可以飛飛飛……

兩圖均具備圖地反轉的質性，主文與餘白視覺的前進、後退形成穿梭的動感。

2、空間深度

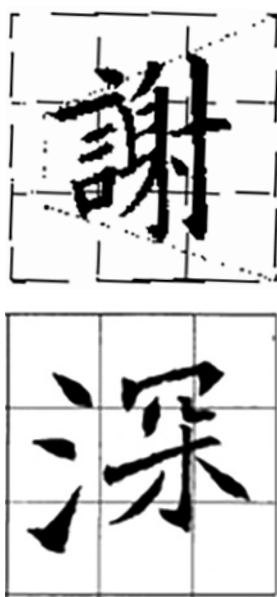
(1)單字

歐書字形結構安排，常把視覺消失點擺置在左側，形成左遠右近，再以近大遠小的方式處理均衡。例如：「謝」。



但是張猛龍碑（右圖）則把視覺

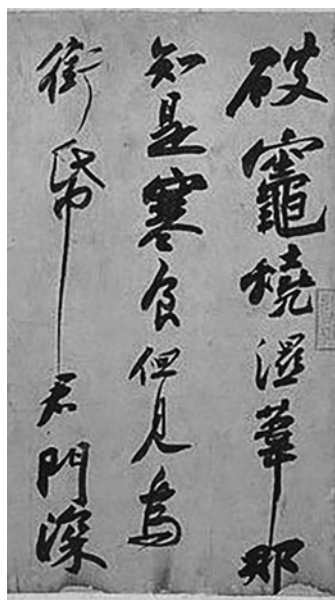
消失點擺置在右邊，形成左近右遠的深度。然後又特別誇張左邊的部首，強調「由左下向又上升」的動感變化。例如：「深」。



(2) 行間深度

蘇東坡寒食帖，如圖，作品局部。

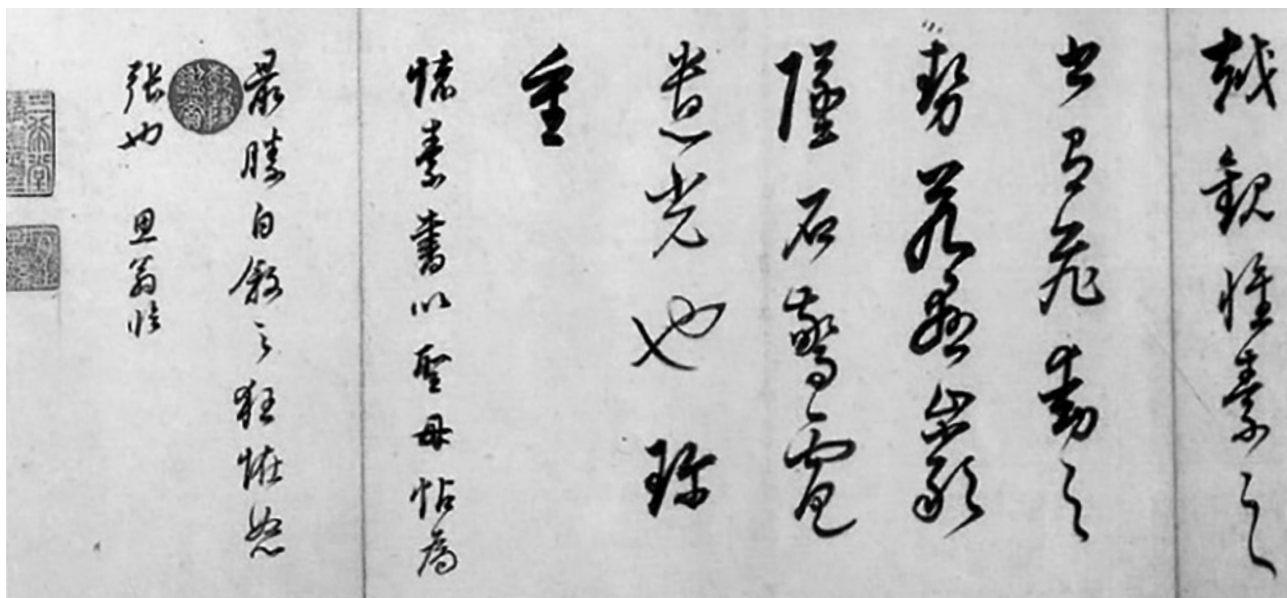
其行間的深度變化，各行都蘊涵不同的巧思。行一深度的後退，行三的深度則先退，再由深到近；中間則融合左右的空間，忽退忽近。



(3) 篇章的整體觀照

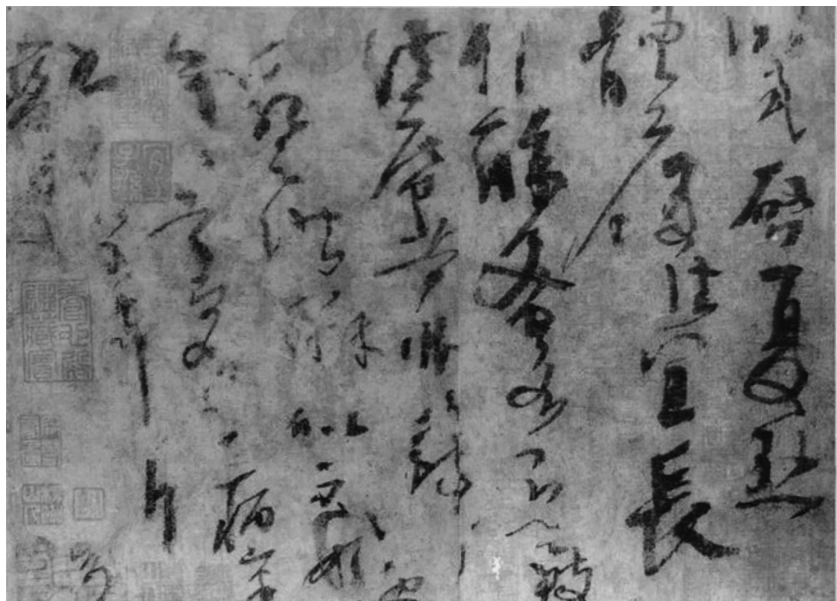
十六世紀繪畫題材絕對清晰，十七世紀主題不是唯一描繪目的，不得不捨棄部分的絕對清晰，從整體外貌，由相對清晰表現非造型的特質。

楊凝式夏熱帖，下圖及董其昌臨周越跋文，上圖(臺北故宮博物院藏)



用筆用墨的粗細、輕重、乾濕、大小：非常自然的形塑美的漸層，文字閱讀之餘，滿足視覺空間變化。

顯然書法很早便存在繪畫的性格，繪畫也具有書法的質性，「書畫同源」言之有據。



從韓瑞屈沃夫林所歸納繪畫性繪畫題材的絕對清晰到相對清晰，書寫也有類比的視覺效果。



如圖。

主文：冰雪勵勁節風雨生信心

由於書寫章法運用行列交錯，中間敷於色彩，主文的絕對清晰，轉換為相對清晰，左圖色彩具有補墨色的不足，對主文具有增強作用，右圖色彩較濃又刺激性強（紅色），對主文具有消弱作用；兩者書寫的辨識性一強一弱，依然不失書寫的時間性、空間性、規律性與秩序性。

相同的本文內容，使用不同的色調、不同的墨韻，不同的尺幅，擺放

一起，形成不同的視覺藝術效果；有如莫內Claude Monet稻草堆系列畫作一般，不同時間、不同季節所完成的作品依然令人百看不厭。

伍、結語

書法是有專門技術的，技巧方法必須透過學習達到如日人所謂職人匠手的基本能力，學習經典是一個非常重要的過程。基本能力養成之後，思想的融入才是藝術的本體。亦即「書貴入我神」；要有自我、傳達自己的意念、神氣。



書法如同一山脈，傳統古典著重文字辨識清晰，採字字分離、穩定、厚實、可觸及的書寫章法是一個高峰；另外採用字群的組合、串接、隨機、動態的，從視覺整體空間去檢視，可以聯結黑白、虛實、動感，變動性極高，這又是另外一個高峰。兩峰對視如同太極的黑白或量子力學中波粒二象。一體兩面，是美學發展的現象，也是藝術形成的過程。

從視覺角度發展的書法藝術，與繪畫性表現的交集，不是物種外在形象而是空間概念：空間的重疊交錯、前進後退、封閉開放、心理的、民族、歷史文化的……。

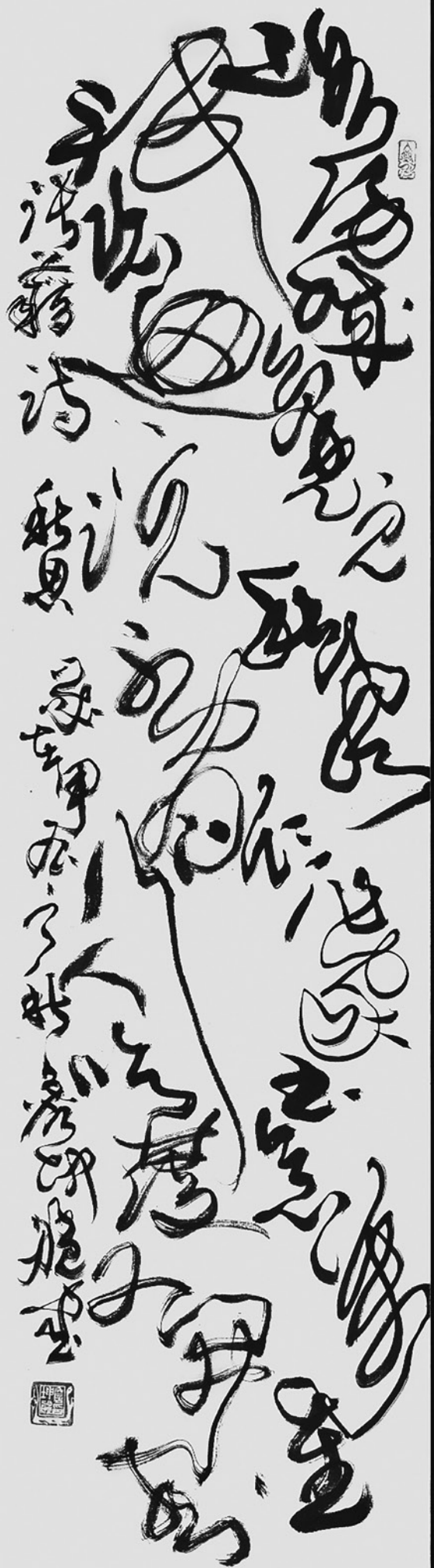
特別是留白空間是一塊未開發的處女地，它減少干擾增強視覺層次，特別是留白所帶來的空間想像。

如圖左

張籍

秋思

洛陽城裡見秋風
欲作家書意萬重
祇恐恩恩說不盡
行人臨發又開封



參考書目

1. 熊秉明 書法的反思1995雄獅美術288期雄獅美術
2. 李醒塵 2000.2初版二刷西方美學史教程臺北·淑馨出版社
3. 王秀雄 1997.8再版美術心裡學臺北市立美術館
4. 李長俊譯 1985.7再版四刷藝術與視覺心理學安海姆著臺北·雄獅圖書公司
5. 虞君質 1981.8再版藝術概論臺北·大中國圖書公司
6. 曾雅雲譯 1998.2最新版藝術史的原則韓瑞屈·沃夫林著臺北·雄獅圖書公司
7. 戈守智 1987漢谿書法通解戈守智著漢谿書法通解校證 P98 — 127 臺北·木鐸出版社
8. 李郁周 1985.12唐歐陽詢九成宮醴泉銘臺北·蕙風堂有限公司
9. 雨云譯 1998藝術的故事二刷臺北·聯經出版事業公司
10. 俞昆 1977.10中國畫論類編臺北·華正書局股份有限公司
11. 黃宗義 1988.3歐陽詢書法之研究臺北·蕙風堂有限公司
12. 華正人編 1997.4歷代書法論文選（上、下冊）臺北·華正出版社
13. 華正人編 1984.12現代書法論文選臺北·華正出版社
14. 蔡長盛 1984中國書法的視覺與美感效果（新竹師專學報10期P179~223）
15. 蔡長盛 1990.5書法空間研究臺北·易明企業有限公司閻肅譯1982.7
16. 劉正成 1989中國書法鑑賞大辭典（上、下）臺北·旺文出版社
17. 鄭聰明 1988.4九成宮醴泉銘的特徵臺北·蕙風堂有限公司
18. 鄭聰明 1993.1比較書法臺北·蕙風堂有限公司
19. 鄭聰明 2001.5五版北魏張猛龍碑臺北·蕙風堂有限公司
20. 劉建平 1996揚州畫派全集金農（上、下）天津人民美術出版社
21. 齊淵 2005.11趙之謙書畫編年圖目（上、下）上海古籍出版社

徵稿

- 一、本園地對外公開徵稿
- 二、範圍
1. 有關於書學探討或論文研究、書家傳記等
2. 其他有關於書法之生活、應用、工具、展覽、研習...等
3. 請勿一稿二投，文責自負（本刊有刪改權，不願者需事先聲明）
- 三、收件時間及地點
1. 即日起至一一四年五月三十一日止（掛號郵寄）
2. 來稿請寄：41257臺中市大里區永隆一街三一六巷一號
3. 聯絡人：陳彥甫
- E-mail: afu0718@yahoo.com.tw
- 四、徵稿對象：
本會會員及社會人士、在學學生等
- 五、書寫規格
以A4紙張，12#細明體單行間距橫打，文長五千字以內。（論文一萬字以內）。本刊不退稿，請自留底稿
- 六、本會刊不計稿酬，文稿一經採用致贈當期會刊十本為酬謝。